



**University of
Zurich^{UZH}**

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2021

Perspektive

Laleg, Dominique

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-205270>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Laleg, Dominique (2021). Perspektive. In: Krajewski, Markus; von Schöning, Antonia; Wimmer, Mario. Enzyklopädie der Genauigkeit. Konstanz: Konstanz University Press, 338-345.



Enzyklopädie der Genauigkeit

Perspektive

Dominique Laleg

Im Kalifornischen Motelzimmer

Claes Oldenburgs *Bedroom Ensemble*, das im Jahr 1964 in der Sidney Janis Gallery in New York erstmals ausgestellt wurde, ist ein exemplarisches Objekt für die unterschätzte Bedeutung der Perspektive in der Kunst und Theorie des 20. Jahrhunderts. Die Perspektive manifestiert sich dabei an einem Objektensemble, das mehrheitlich aus Holz, Vinyl sowie Textilien hergestellt ist und ein kalifornisches Motelzimmer darstellt (Oldenburg 1969). Die formalen Regeln der Linear- oder Fluchtpunktperspektive, die u.a. in der punktuellen Konvergenz aller Fluchtlinien liegt, ist aus der zweiten Dimension in den realen, d.h. dreidimensionalen Raum ausgeweitet. Die Objekte in diesem frontal überschaubaren Raum weisen räumlich-optische Verzerrungen auf, die in zentraler Richtung konvergieren, ohne dabei in einem exakt bestimmbar Punkt zusammenzufinden. Die damit bewirkte Perspektivität der realräumlichen Objekte verweist auf ein sie umgreifendes System der Sichtbarkeit und unterstreicht zugleich dessen Subjektbezug, denn es wird nicht nur das Erscheinen der Dinge für sich, sondern auch ihre Erscheinungsweise für ein wahrnehmendes und systemisch mit der Erscheinung korrespondierendes Subjekt thematisch.

Während die Perspektive im tradierten Sinn als raumbildendes Mittel eingesetzt wird, das die visuelle Illusion der dritten Dimension auf einer Fläche ermöglicht, deformiert sie hier

die dritte Dimension und verleiht so dem realen Raum einen quasi illusionistischen Charakter. Mit dieser Illusionierung des Realraumes wird die mathematische Idealität mit der Partikularität der sinnlich wahrnehmbaren Welt verbunden, einer Welt, die, anders als der mathematische Idealraum, unverkennbar historisch ist. Die Semantik der warenförmigen Objekte sowie ihrer artifiziellen Materialitäten und Oberflächen zeigt in aller Deutlichkeit, dass Perspektivität hier gleichsam mit einer spezifisch historischen Welt verschmolzen ist. Das US-amerikanische Motelzimmer ist dabei Topos einer unverhohlenen artifiziellen Lebenswelt, die mit dem konsumbasierten Kapitalismus der Nachkriegsjahre zusammenhängt. Im Zusammenspiel mit den industriell erzeugten Objekten dieser Lebenswelt gewinnt die spezifische Verwendung der Perspektive erst ihre eigentliche Bedeutung. So tritt etwa die prinzipiell unendliche Reproduzierbarkeit perspektivischer Konstruktionen mit der prinzipiell unendlichen Reproduzierbarkeit der Massenware in Beziehung. Kapitalistische Rationalität als historischer Prozess ist mit ästhetischer Rationalität als formgenetischem Konstruktionsprinzip kurzgeschlossen. Der perspektivische Subjektbezug zentriert diese doppelte Rationalität in einem Fluchtpunkt, der als formales Korrelat des Betrachters ein Subjekt-Objekt-Verhältnis expliziert, das nicht auf den idealen mathematischen Raum und dessen exakte Beziehungen von Punkten reduziert bleibt, wie Erwin Panofsky es

in seinem berühmten Aufsatz »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« (Panofsky 1974) beschreibt. Vielmehr zeigt sich hier gerade der gegebene Raum als rational und konstruktiv erzeugt. Perspektivierung fungiert als Signum der Artifizialität einer sichtbaren Welt, die für ein sehendes Subjekt nicht einfach da ist, sondern produziert wird.

Methode und Material

An Oldenburgs *Bedroom Ensemble* zeigt sich zunächst, dass die Perspektive auch in der Kunst der Moderne als gestalterisches Mittel zum Einsatz kommt. Im Horizont einer sich wandelnden Welt kommt der Perspektive aber eine jeweils spezifische historische Bedeutung zu, die von Fall zu Fall eine präzise Untersuchung und Interpretation erfordert. (→ **Strenge Kunstwissenschaft**) Perspektivische Genauigkeit kommt nicht zwingend in der formalen mathematischen Konstruktion zum Tragen, jedoch immer in einer bestimmten Beziehung zwischen perspektivischer Form und den mit ihren Mitteln dargestellten Objekten. In der Kunst ist Perspektive nie eine rein mathematische Methode, sondern sie manifestiert sich stets an gegebenem und ästhetisch erfahrbarem Material.

Dass der perspektivische Fluchtpunkt des *Bedroom Ensembles* nicht eindeutig lokalisiert werden kann, unterstreicht die Tatsache, dass geometrische Genauigkeit weder eine Bedin-

gung für perspektivische Erfahrung noch ein erklärtes Ziel der perspektivischen Darstellungsform ist. (→ **Lokalisationstheorie (Hirnforschung)**) Die Konvergenz der perspektivischen Fluchten bildet dann eher eine Zone als einen Punkt und steht damit im Verhältnis zum Betrachter, der sich vor dem Ensemble bewegen kann. Die Mittel der Geometrie werden gerade in der künstlerischen Arbeit nicht mit dem Ziel eingesetzt, das Sehen mit rationalen Mitteln zu determinieren, zu rationalisieren, sondern als gestalterische Mittel, die jeweils bestimmte Zwecke verfolgen. Was aus geometrischer Sicht als ungenau und falsch gilt, kann sich ästhetisch als überaus wirksam und produktiv erweisen. Diese produktive Ungenauigkeit der Perspektive ist kein genuin modernes Phänomen, sondern blickt auf eine lange Geschichte zurück. So beobachtet James Elkins, dass in der Frühen Neuzeit kaum geometrisch präzise konstruierte Perspektiven gemalt wurden, sondern die meisten Werke eine Vielzahl von intendierten Abweichungen aufweisen (Elkins 1994).

Dass geometrische und ästhetische Genauigkeit nicht zwingend miteinander einhergehen, zeigt sich auch im Umstand, dass die Verwendung von Präzisionsinstrumenten wie dem Velum in der künstlerischen Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts kaum nachweisbar ist. Elkins kommt daher zu dem Schluss, dass es sich bei der geometrischen Genauigkeit der Perspektive in der Malerei um einen historisch nachträglich verfassten bild-

geschichtlichen Mythos handelt, der sich seit Ende des 19. und während des 20. Jahrhunderts etabliert. Die Bildanalysen dieser Zeit attestieren den Gemälden der Renaissance eine perspektiv-geometrische Qualität, die mehr ihren eigenen geometrischen Rekonstruktionen als den Werken geschuldet ist (Elkins 1994).

Kritik und Pragmatik der Perspektive

Die moderne Vorstellung linearperspektivischer Genauigkeit hat weiter zu einer Kritik des linearperspektivischen Perspektivmodells geführt, welche auf der Basis physiologischer Erkenntnisse des 19. Jahrhunderts entstanden ist. Sie operiert mit projektionsgeometrischen Argumenten und geht davon aus, dass die linearperspektivische Konstruktion ein Modell des physiologischen Sehvorgangs ist, d.h. der Projektion des Sehbildes auf der Retina des Auges. Die Erzeugung des Perspektivbildes berücksichtige jedoch nicht, dass die Retina als Projektionsfläche keine plane, sondern eine konkave Fläche sei, was zu Verzerrungen der Darstellung führt, die als unnatürlich wahrgenommen werden. Prominente Kritiker wie Guido Hauck haben daher vorgeschlagen, das Perspektivmodell entsprechend zu modifizieren und durch eine »kurvilineare« Perspektive zu ersetzen (Hauck 1879). Anstelle eines planen Schnitts durch die Sehpypamide soll eine konkave sphärische Fläche verwendet werden, womit den Bedingun-

gen des Sehvorgangs exakt Rechnung getragen würde. (→ Technisches Auge)

Dass der Sehprozess selbst kein bloß optisch berechenbarer Vorgang ist, sondern ein vielschichtiger Prozess, in dem sich physiologische, psychologische und imaginative Ebenen zusammenschließen, wird im Rahmen dieser Konzeption von perspektivischer Genauigkeit genauso ausgespart wie der Umstand, dass das zu modifizierende Modell, die Perspektive selbst, den epistemischen Vorschlag macht, das Sehen als bildlichen Vorgang zu bestimmen (Snyder 1980). Dass es sich beim gebündelten Lichtmuster auf der Retina um so etwas wie ein faktisch vorhandenes Bild handelt, ist eine Vorstellung, die sich erst mit der Perspektive etabliert, während vorherige Wahrnehmungstheorien weder ein einheitliches Trägersubjekt noch einen einheitlich bestimmbar Ort der visuellen Wahrnehmung fixieren (Simon 1988 u. 2007).

Gegenüber dem ausgeprägten Interesse an der Veridität perspektivischer Darstellung hat sich seit den 1960er Jahren eine Lesart der Perspektive etabliert, die deren Nichtübereinstimmungen mit den Voraussetzungen der Wahrnehmung als Symptome ihrer Konventionalität interpretiert. Die Ungenauigkeit, mit der die perspektivische Konstruktion auf das faktische Sehen rekurriert, verweist so möglicherweise darauf, dass die Konzeption des Perspektivbildes als genaue Übereinstimmung mit einem Sehbild im Grundsatz falsch und jeder

perspektivische Naturalismus der Effekt einer kulturell bedingten Habitualisierung ist (Goodman 1995).

Die Vorstellung der Perspektive als Instrument der präzisen Wiedergabe der Welt wird auch von der Phänomenologie kritisiert. An prominenter Stelle hat Maurice Merleau-Ponty darauf hingewiesen, dass die Perspektive keine exakte und unfehlbare Wiedergabe der Welt sei, sondern lediglich eine von vielen möglichen Ausformungen der Weltinterpretation, die einer integralen und prozessual gelebten Welterfahrung abgerungen ist (Merleau-Ponty 2003). Als derartige Interpretation von Welt vermag die Perspektive nie vollends zu überzeugen, vor allem weil sich die Komplexität, Dynamik und Spontaneität der wahrhaften Wahrnehmung gegenüber jeder quantitativen Genauigkeit als inkommensurabel erweist. (→ **Wahrnehmungsschärfe**)

Es gehört zur Dialektik der Kritik der Perspektive, dass sie sowohl ihre Genauigkeit als auch ihre Ungenauigkeit kritisiert. Im Rückblick auf diese dialektische Geschichte ihrer Kritik zeigt sich, dass die Idee einer perspektivisch korrekten Darstellung der sichtbaren Welt nicht weiter tragfähig ist. Vielmehr wird angesichts ihres langen und bedeutungsvollen Einflusses in der westlichen Kunst- und Bildgeschichte deutlich, dass die Frage nach der Genauigkeit der Perspektive die Auseinandersetzung mit Fragen nach ihrer faktischen Wirkmächtigkeit verpasst.

Der Umstand, dass die Perspektive für die Kunst- und Bildproduktion seit der Moderne trotz aller Kritik stark bleibt, hat schließlich eine philosophisch weniger ambitionöse Interpretation zur Folge: Anstelle epistemologischer, ontologischer oder ideologischer Fragen stellt sie die pragmatische Bedeutung und Verwendungsweise der Perspektive ins Zentrum. Bruno Latour beschreibt, wie sich mit der Perspektive die visuellen Qualitäten eines Gegenstandes erfassen, systematisieren und unter allen denkbaren Blickwinkeln zeigen lassen. Darüber hinaus erlaubt ihre visuelle Einschreibung in ein Trägermedium eine Mobilität, Reproduktion und Distribution der Informationen des abwesenden Gegenstandes, aber auch deren systematische Modifikation und Erweiterung (Latour 1986). Dies eröffnet nicht nur jederzeit die Vergegenwärtigung abwesender Objekte und ihrer exakten räumlichen Eigenschaften, sondern zudem eine ganze Reihe operativer Möglichkeiten, wie die Veränderung des Blickwinkels, der Blickposition, des Maßstabs oder der räumlichen Gestalt des dargestellten Objekts selbst. Auch Lambert Wiesing erkennt die Wirkmacht perspektivischer Bilder in erster Linie in deren Handhabbarkeit. (→ **Die Hand**) Die Perspektive generiere zwar Bilder, die auf die wahrgenommene Welt referieren, die mittels dieser Bilder vollzogene Substitution ersetze jedoch nicht die betrachtete Sache, sondern vielmehr das Betrachten der Sache unter räumlichen Bedingungen. Eine perspektivische Darstellung zeigt dem-

nach mehr eine genaue Ansicht eines Objekts und seiner räumlichen Eigenschaften und weniger das Objekt selbst (Wiesing 2013).

Während die Perspektive in den Gegenstandsbereichen der Kunst, Architektur und Gestaltung weitgehend als präzises Instrument der Formgenese gilt, ist die Aneignung und Verwendung des Begriffs »Perspektive« durch die Philosophie auffällig unscharf und vieldeutig. James Conant hat schlüssig dargelegt, wie der Begriff seit der Neuzeit jene Metaphorisierung erlebt, die ihm seine bis heute andauernde Inflation ermöglicht hat (Conant 2014). Perspektivismus kann dabei für nahezu jede subjektivistisch verfasste Epistemologie in Anspruch genommen werden – vom metaphysischen Solipsismus bis zum schieren Sensualismus. Der damit vollzogene philosophiegeschichtliche Bedeutungswandel hat eine einheitliche philosophische Konzeption weitgehend verunmöglicht.

Die Tatsache, dass die Perspektive in unterschiedlichen Gegenstandsbereichen und unter unterschiedlichsten Voraussetzungen eine anhaltend bedeutende Rolle spielt, wirft zwei zentrale Fragen auf: (1.) Wodurch wird diese enorme Anschlussfähigkeit an unterschiedliche Bereiche und Diskurse gewährleistet? (2.) Gibt es unabhängig von der jeweils kontextuellen Verwendung einen gemeinsamen Nenner aller perspektivischen Phänomene? Die Antworten auf beide Fragen laufen im Begriff der perspektivi-

schen Form zusammen. Denn ihr hochformalisierter Charakter als geometrisches Verfahren, das zunächst die Beziehungen von Linien und Punkten regelt, bietet besetzbare Leerstellen und damit die mögliche Identifikation mit bestimmten Objekten, Subjekten und Bedeutungen. So ist etwa der Fluchtpunkt einer frühneuzeitlichen Verkündigungsdarstellung, in der das Schlafzimmer Mariä perspektivisch gezeigt wird, von völlig anderer Bedeutung als der Fluchtpunkt in Oldenburgs Schlafzimmer. Obschon ihre formale Disposition durchaus vergleichbar ist, hat das theologische Bildprogramm des 15. Jahrhunderts kaum etwas mit der kapitalistischen Warenästhetik des 20. Jahrhunderts zu tun. Möchte man jenseits der Singularität perspektivischer Darstellungen dennoch eine gemeinsame Funktion oder Wirkungsweise der Perspektive festmachen, muss diese abstrakt bleiben.

Hubert Damischs strukturalistischer Vorschlag, die Perspektive als formales Dispositiv zu begreifen, ist in dieser Hinsicht hilfreich. Denn Damisch erkennt die grundlegende Funktion der Perspektive als »Aussagedispositiv« nicht nur in der perspektivischen Organisation des Bildraumes, sondern auch in der eigentümlichen Reflexion, mit der diese Organisation auf ein betrachtendes Subjekt hin orientiert ist, ein Subjekt, das seinen Subjektstatus jedoch erst durch seine Implementierung an das Dispositiv erhält (Damisch 2010). Die Perspektive exponiert demnach ihre subjektge-

netische Funktion, und zwar im Zuge der Subjektgenese selbst. In diesem Sinn kommt die perspektivische Form nicht bloss in der konkreten Gestalt zum Tragen, sondern ist zugleich eine Form des Denkens. Diese intelligible Leistung der Perspektive lässt sich am besten mit dem Begriff der »Reflexion« beschreiben, die durch die perspektivische Form ermöglicht wird und sich, wie in Olbenburgs *Bedroom Ensemble*, auf eine historische Subjektivität übertragen lässt.

Insofern die perspektivische Reflexion genuin kritisch ist – sie expliziert die Bedingungen von Sichtbarkeit als solcher –, lassen sich damit die vielfach unterschätzten Beziehungen zwischen der Perspektive und dem Paradigma modernistischer Selbstkritik befragen und revidieren. Denn wenn es sich bei der Perspektive um ein formales Verfahren zur Darstellung handelt, das in der Lage ist, sich mit seinen eigenen Mitteln selbst zu kritisieren, scheint sie doch den kritisch-reflexiven Ansprüchen modernistischer Malerei und ihrer Theorien gerecht zu werden (Laleg 2018). Sebastian Egenhofer erkennt in dieser impliziten Bildkritik der Perspektive gar eine ideologiekritische Dimension, die nicht weniger als das Bewusstsein in seiner endlichen Verfasstheit und dessen Voraussetzungen zu thematisieren vermag (Egenhofer 2011).

Vereinfachende Topologien, die etwa im Fluchtpunkt per se ein Machtzentrum oder aber ein ideologisch domestiziertes Subjekt lokalisieren, sind

folglich kritisch zu hinterfragen, denn die Verwendungsweise der Perspektive innerhalb bestimmter historischer, örtlicher und materieller Kontexte ist außerordentlich vielfältig. Aber auch historische Genealogien, die das perspektivische Verfahren auf gewisse historische Praktiken zurückführen, reichen nicht aus, um seine Wirkmächtigkeit seit dem 15. Jahrhundert zu begreifen (Baxandall 2013). Selbst wenn die Perspektive einen empirischen Ursprung besitzt, übersteigt ihre Bedeutung als Dispositiv der räumlichen Darstellung sowie des Denkens offensichtlich jede bloß pragmatische Dimension.

Erleben

Eine Replik des *Bedroom Ensemble* aus dem Jahr 1969 befindet sich im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt a.M..



Nachweise

Baxandall, Michael (2013) [1972]: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*. Berlin: Klaus Wagenbach.

Conant, James und Friedrich Nietzsche (2014): *Perfektionismus & Perspektivismus*. Konstanz: Konstanz University Press.

Damisch, Hubert (2010) [1987]: *Der Ursprung der Perspektive*. Zürich: Diaphanes.

Egenhofer, Sebastian (2011): »Zu einer Topik der Bildkritik«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56:1, S. 143–150.

Elkins, James (1994): *Poetics of Perspective*. Ithaca: Cornell University Press.

Goodman, Nelson (1995) [1969]: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Hauck, Guido (1879): *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils*. Stuttgart: Wittwer.

Laleg, Dominique (2018): »Kritik der Form«. In: Ralph Ubl und Rahel Villinger (Hg.), *Michaels Frieds »Shape as Form« und die Kritik der Form von 1800 bis zur Gegenwart*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 143–160.

Latour, Bruno (1986): »Visualisation and Cognition. Drawing Things Together«. In: *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present* 6, S. 1–40.

Merleau-Ponty, Maurice (2003) [1961]: »Das Auge und der Geist«. In: Ders., *Das Auge und der Geist*. Hamburg: Meiner, S. 275–318.

Oldenburg, Claes (1969): *Museum of Modern Art New York, 25. September bis 23. November 1969*, hg. v. Barbara Rose. New York: Plantin Press.

Panofsky, Erwin (1974) [1927]: »Die Perspektive als symbolische Form«. In: Ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Bruno Hessling, S. 99–167.

Simon, Gérard (2003): *Archéologie de la vision*. Paris: Seuil.

Simon, Gérard (1988): *Le regard, l'être et l'apparance dans l'Optique de l'Antiquité*. Paris: Seuil.

Snyder, Joel (1980): »Picturing Vision«. In: *Critical Inquiry* 6:3, S. 499–526.

Wiesing, Lambert (2013): *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin: Suhrkamp.